



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
Main Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2009

Propaganda und Unterhaltung : Kolonialismus im frühen Film

Fuhrmann, Wolfgang

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-29896>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Fuhrmann, Wolfgang (2009). Propaganda und Unterhaltung : Kolonialismus im frühen Film. In: Warnke, Ingo H. Deutsche Sprache und Kolonialismus : Aspekte der nationalen Kommunikation 1884 und 1919. Berlin, Germany: de Gruyter, 349-364.

Wolfgang Fuhrmann

Propaganda und Unterhaltung Kolonialismus im frühen Kino

The essay discusses early cinema's role in German colonial discourse by analyzing the historical reception of colonial films at the intersection of early film aesthetics and colonial ideology. The article starts with a brief overview on the history of German colonial cinematography until WWI. It emphasizes the significant role of amateur footage from the colonies and the distribution network of the German Colonial Society (Deutsche Kolonialgesellschaft). In the following the article discusses the exhibition context of colonial films. Analyzing the local and the national exhibition of the films it argues that colonial films did not exclusively trigger patriotic feelings but also addressed the viewers as armchair travelers or participants in a unique cultural event. On the background of early film aesthetics, the cinema of attractions and the aesthetic of the view, the essay concludes with a close reading of the early colonial travelogue *LEBEN UND TREIBEN IN TANGA* [Hustle and Bustle in Tanga]. The film shows that a significant feature of colonial films was the visual transformation of the African colony into a mirror image of Germany. Travelogues were mainly focusing on kinetic events that were aimed at depicting the colonies as the modern extension of the German metropolis.

Das zunehmende Forschungsinteresse für die deutsche Kolonialgeschichte im Rahmen einer sich etablierenden deutschsprachigen Kolonial-/Postkolonialen- und Weißseins-Forschung umfasst neben der Aufarbeitung schriftlicher Quellen im zunehmenden Masse auch die Analyse der verschiedenen visuellen Medien. Untersuchungen zu Illustration, Fotografie, Ansichtskarte oder Reklamebild fragen, in welcher Weise diese Medien Kolonialismus abbildeten, Teil der kolonialen Ideologie waren und diese aktiv mitgestalteten (Bechhaus-Gerst/Gieseke 2007, Walgenbach 2005, Jäger 2006, Ciarlo 2003). Die Einbeziehung dieser bisher unbeachteten, aber zu ihrer Zeit ungemein populären Medien scheint insbesondere fruchtbar im Zusammenspiel mit der literaturwissenschaftlichen Analyse kolonialer Literatur, denn erst im Medienverbund wird man Kolonialismus als Kultur gerecht (vgl. Honold/Simons: 2002).

Bedenkt man, dass in der imperialen Hochphase um 1900 der Anteil kolonialer Territorien von 67% der Erdoberfläche in 1884 auf 84,4% im Jahre 1914 anstieg (Shohat/Stam 2005: 16), stammten Bilder aus fernen Ländern fast ausnahmslos aus kolonialen Territorien. Mit ihnen wurden hegemoniale Diskurse stabilisiert, die vor allem die Sicht der Kolonial-

mächte repräsentierten, die, mit Ausnahme Deutschlands, auch zu den größten Filmproduktionsländern zählten. Illustrationen, Fotografien und der Film sollten die Überlegenheit der kolonialen Mächte in allen Bereichen des Lebens zeigen: sei es als Beleg für eine vermeintlich wissenschaftlich fundierte ‚Rassenlehre‘ oder die Techniküberlegenheit des Kolonisierenden gegenüber technisch ‚unterentwickelter‘ ethnischer Gruppen und Völker. Im Denken der kolonisierenden Nationen wurde Kolonisation nicht als Ausbeutung und Unterdrückung verstanden, sondern als eine kulturmissionarische, erzieherische Tat, die es dem Anderen ermöglichen sollte, eine höhere Entwicklungsstufe zu erreichen.

Die exponierte Bedeutung des Films als das populärste Medium in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts ist im Kontext des Kolonialismus und der kolonialen Ideologie weitgehend unbekannt, obwohl sich die deutsche Kolonialherrschaft (1885-1914) zwei Drittel ihrer Geschichte mit dem frühen Kino teilt (1896-1914) (Fuhrmann 2003). Ein wesentlicher Grund für die Vernachlässigung des Films in der Analyse der Bildmedien des 19. Jahrhunderts ist die verbreitete Annahme, dass nicht-fiktionale Filme wie Aktualitäten, Reisebilder oder Naturaufnahmen aus der Frühzeit der Kinematographie in ihrer Machart *primitiv* und auf Grund ihres offensichtlichen illustrativen Charakters wenig aussagekräftig sind.

Eine Annäherung an die historische Rezeption kolonialer Filme erfordert die genaue Kenntnis der Aufführungskontexte der Filme sowie deren Ästhetik. Indem das frühe Kino den Zuschauer in direkter Weise adressiert und in das Filmgeschehen miteinbezieht, unterscheidet es sich grundlegend von dem heutigen konventionalisierten Filmsehen. Es ist diese unvermittelte Direktheit, mit der sich der frühe Film an sein Publikum wendet, die Aufschluss über das Verhältnis zwischen Kolonialismus und dem historischen Zuschauer gibt.

Folgt man Speitkamp (2005: 14), war der imperiale Kolonialismus Ausdruck einer Krise, „die Selbstverständnis und Lebenswelt der Menschen des 19. Jahrhunderts erschütterte“. Der zunehmenden Verdichtung der Welt durch Industrialisierung und Vernetzung und der damit verbundenen gesellschaftspolitischen Koordinaten begegnete man mit einem wachsenden Bedürfnis nach Orientierung und Ordnung in dem vermeintlich ungeordneten Weltgefüge. Systematisierung und das Bedürfnis nach Erklärungsmuster forderten, so Speitkamp, den kolonialen Zugriff geradezu heraus (Speitkamp 2005: 15).

Verdichtung und Orientierung kennzeichnen auch das Kino der Frühzeit. Die Erfolgsgeschichte des neuen Mediums Film ist undenkbar ohne eine durch den kolonialen Imperialismus gegebene Infrastruktur, die es den ersten Kameramännern ermöglichte, Aufnahmen aus der ganzen Welt

an ihre Produktionsfirmen zu senden. Film wurde zum Reise-Ersatz und die Kamera als eine Erweiterung des menschlichen Sehvermögens aufgefasst. Die Kamera war ein modernes Auge, das in der Lage war, um die Erdoberfläche herum zu sehen (vgl. Melcher 1909). Die Vielzahl der Sujets, mit der der Film den Zuschauer in die Kinos lockte, boten ein nahezu enzyklopädisches visuelles Wissen, in dem nicht das Ereignis selbst, sondern erst sein Abbild zum eigentlichen Ereignis wurde.

Bevor am Beispiel eines Kolonialfilms auf die besondere Ästhetik des frühen Kinos und ihre mögliche Lesart im Kontexts des Kolonialismus eingegangen wird, soll zunächst ein kurzer Überblick über den Umfang der deutschen Kolonialkinematographie gegeben werden.

1. Anmerkungen zur Geschichte kolonialer Filme

Genaue Angaben zum Umfang der deutschen Filmproduktionen, die in den Kolonien oder über die deutschen Kolonien gedreht wurden, existieren nicht. Ein wesentlicher Grund hierfür ist, dass neben professionellen Filmproduktionsgesellschaften ebenso Filmamateure die Kolonien bereisten, um ihre Aufnahmen daheim zur Aufführung zu bringen. Folgt man der Fachpresse so belief sich die Zahl deutscher Produktionen, die auf einen kolonialen Inhalt und Kontext schließen lassen, auf nicht mehr als ca. 50-60 Filme bis zum Ende des ersten Weltkriegs.¹

Müller (1994) weist darauf hin, dass die Kinematographie in Deutschland im Variétégewerbe begann. Es überrascht daher nicht, dass der Verkauf der ersten Filmaufnahmen aus den Kolonien in den Branchenblättern des Variétés zu finden ist. Ausschlaggebend war der Aufstand des Herero Volkes im Januar 1904, der die deutsche Politik und Öffentlichkeit unerwartet traf und nach einer sofortigen Berichterstattung verlangte.

Bereits im April 1904 warb die *Internationale Kinematographen-Gesellschaft G.m.b.H* aus Berlin mit zwei „interessanten“ Natur-Aufnahmen à 20 Meter aus der deutschen Kolonie Deutsch-Südwestafrika (*Der Artist* 1904).² Weitere „Natur-Aufnahmen aus Deutsch-Südwestafrika (Herero-Aufstände)“ sollten in „ganz kurzer Zeit“ folgen. Das Ausbleiben von weiteren Anzeigen, die die Ankunft der neuen Filme ankündigten, blieb jedoch aus. Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass die Filme entweder nie eingetroffen sind

1 Als Grundlage der Recherchen gelten die Angaben in: Herbert Birett, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911* München, Filmbuchverlag Winterberg, 1991 sowie die eigene Durchsicht der zeitgenössischen Filmzeitschriften *Die Lichtbild-Bühne* (1908-1919), *Der Kinematograph* (1907-1919) und *Der Film* (1916-1919).

2 20 Meter entsprachen etwa einer Projektionszeit von 1 Minute.

oder qualitativ so unzureichend waren, dass ein Verkauf nicht in Betracht gezogen wurde.

Filme über die Kolonien waren mehrheitlich nichtfiktional und berichteten überwiegend über die afrikanischen Kolonien: Aktualitäten, Reisebilder, ethnographische Studien, Natur- und Jagdaufnahmen sowie Darstellung von industriellen und handwerklichen Produktionsprozessen bestimmten die Themenpalette. Spielfilme wurden nachweislich 1913 in der Kolonie Togo von dem Afrikareisenden Hans Schomburgk und in Ostafrika von dem passionierten Jäger Robert Schumann gedreht (Fuhrmann 2002a). Obwohl verschiedene Spielfilme koloniale Abenteuer als Gegenstand ihrer Handlung wählten, gab es keinen kolonialen Filmklassiker, der mit Gustav Frenssens Kolonialklassiker *Peter Moors Fahrt nach Südwest* aus dem Jahre 1906 vergleichbar wäre.

Filme aus den Kolonien zu sehen, bedeutete aber nicht ausschließlich deutsche Produktionen zu sehen. Der frühe deutsche Filmmarkt war international organisiert und maßgeblich durch französische Filmproduktionen geprägt. Neben Produktion wie *DIE SIGIFÄLLE IN DEUTSCH-OSTAFRIKA* (*Deutsche Bioscope*, 1907), *LAND UND LEUTE IN DEUTSCH-SÜDWEST-AFRIKA* (*Deutsche Mutoskope und Biograph*, 1907) *MIT DEM NORDDEUTSCHEN LLYOD NACH NEU-GUINEA* (*Internationale Kinematograph- und Lichtbild-Gesellschaft*, 1907), die in der Folgezeit in den Kinos zu sehen waren, gab es eine Reihe ausländischer Produktionen, die die deutschen Kolonien im Film präsentierten. Der Film *DIE FORTSCHRITTE IN DER ZIVILISATION IN DEUTSCH OSTAFRIKA. EINE STAATLICHE FACHSCHULE IN TANGA/ Á TANGA, ÉCOLE PROFESSIONNELLE GOUVERNEMENTALE* der französischen Produktionsfirma *Pathé Frères* aus dem Jahre 1911 ist einer der noch wenigen existierenden Filme aus der deutschen Kolonialzeit, der einen Einblick in das Ausbildungs- und Schulwesen in der ostafrikanischen Kolonie gewährt.

Darüber hinaus muss man im Kolonialfilmrepertoire des deutschen Zuschauers jene Film berücksichtigen, die aus Territorien anderer europäischer Kolonialmächte stammten, aber dennoch das koloniale Selbstverständnis des deutschen Zuschauers prägten. Der Film *DIE VIKTORIAFÄLLE* (Raleigh/Roberts, 1907) wurde offensichtlich nicht in einer deutschen Kolonie gedreht, sondern in Rhodesien, dem heutigen Simbabwe. Dennoch erhält der Film seine deutschkoloniale Lesart, indem die Werbeanzeige betont, dass der Film ein Beispiel sei, wie sich die deutsche Industrie „in allernächster Zeit dieser enormen Wasserkräfte bemächtigt, um Elektrizität im Innersten Afrikas zu erzeugen.“ (Der Kinematograph 1907)

Auch wenn mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges im August 1914 die Versorgung mit aktuellen Filmbildern aus den Kolonien ein vorzeitiges Ende fand, bedeutete dies kein Ende der Kolonialfilmproduktion. Die *Deutsche Kolonialfilmgesellschaft* (DEUKO), die sich 1917 gründete, produzierte bis zum Ende des Krieges verschiedene koloniale Spielfilme wie *DER VERRÄTER* (1917), *FARMER BORCHARDT* (1918) oder *DER GEFANGENE VON DAHOMEY* (1918) (Fuhrmann 2008b). Trotz der Namensähnlichkeit mit der *Deutschen Kolonialgesellschaft* (DKG) war die DEUKO weder finanziell noch personell mit der Kolonialgesellschaft verbunden. Unterstützt wurde sie lediglich ideell von der DKG durch Empfehlungen und Berichterstattung in der *Deutschen Kolonialzeitung*, der Vereinszeitung der DKG. Die Filme der DEUKO sind die letzten kolonialen Filmaktivitäten während der deutschen Kolonialzeit.

Der Umfang von Amateuraufnahmen aus den Kolonien ist im Gegensatz zu den Filmen der offiziellen Produktionsgesellschaften nicht zu beziffern; es ist jedoch genau dieser Bereich der Filmproduktion, der maßgeblich für die Verbreitung der ‚kolonialen Idee‘ durch das Medium Film verantwortlich war. Darüber hinaus verweist der Amateurfilm auf einen Aufführungskontext, der bisher in der Filmgeschichtsschreibung nur selten Beachtung gefunden hat. Aufführungsorte der Amateurfilme waren nicht etwa das öffentliche Kino, sondern Vereine und Gesellschaften, die der Koloniallobby nahe standen (Fuhrmann 2002). Der wichtigste und kolonialpolitisch einflussreichste Verein dieser Art war die DKG.

In den Schriften des Ausschusses der DKG findet sich bereits 1898 ein Antrag des Regierungsrats Dr. Stuhlmann, der die Gesellschaft um eine finanzielle Unterstützung bittet, um „Projektionsbilder aus den Kolonien zur Vorführung mit dem Kinematographen aufzunehmen, um das Leben und Treiben daselbst zu veranschaulichen“ (Deutsche Kolonialgesellschaft 1898: 6).³ Die DKG, die es sich zur Aufgabe gemacht hatte, für den Kolonialbesitz und die Popularisierung der kolonialen Idee in der deutschen Öffentlichkeit zu werben, entschied sich zu diesem Zeitpunkt aus finanziellen Gründen noch gegen ein solches Vorhaben und verwies auf ausreichende Werbung durch Lichtbildervorträge der Gesellschaft.

Mit der wachsenden Popularität des Kinos und dem immer größer werdenden Unmut der Mitglieder über mittlerweile langweilig gewordene Lichtbildervorführungen öffnete sich die Kolonialgesellschaft jedoch um 1905 auch dem neuen Medium Film (Fuhrmann 1999).

3 Hierbei handelt es sich wahrscheinlich um Dr. Franz Ludwig Stuhlmann (1863-1928), Zoologe und Afrikaforscher.

Von dem Einsatz des Films erhoffte sich die DKG, die kritische Haltung der deutschen Öffentlichkeit gegenüber dem Kolonialbesitz in einen erneuten Kolonialpatriotismus umzukehren. Der anfängliche Kolonialenthusiasmus war um 1900 einer tiefen Ernüchterung gewichen und resultierte für die DKG in einem dramatischen Einbruch in der Mitgliederzahl. Revolten und Kriege, Vettern- und Misswirtschaft, Berichte über sadistische Exzesse an der einheimischen Bevölkerung und Willkürherrschaft prägten das Bild der Kolonien in der Öffentlichkeit um die Jahrhundertwende. Im Reichstag sprach man offen von der Kolonialmüdigkeit des Volkes, und Wilhelm Liebknecht brachte die Ergebnisse deutscher Kolonialpolitik auf die kurze Formel: Mord, Raub, Totschlag, Syphilis und Schnaps (Noske 1914: 78).

Der Film sollte der Berichterstattung über die Kolonien eine neue Qualität verleihen, wie es bis zu diesem Zeitpunkt kein anderes Medium zu leisten im Stande war. Die vermeintliche Objektivität des kinematographischen Aufnahmeapparates, mit der es erstmalig möglich war, Bewegung in natürlicher Weise wiederzugeben, sollte die Aktivität, die Leistungsfähigkeit und damit das ‚Funktionieren‘ der Kolonien beweisen.

Um ihre Propaganda neu auszurichten bzw. den Ansprüchen des Publikums zu entsprechen, wurde die DKG nicht selbst als Produzent aktiv, sondern engagierte in den folgenden Jahren den Altenburger Gastwirt und Brauereibesitzer Carl Friedrich Müller (1896-1935), der zu dieser Zeit einer der wenigen Filmamateure war, der über brauchbares Filmmaterial aus den Kolonien verfügte (Fuhrmann 2008b). Im Herbst/Winter 1904/05 hatte Müller die afrikanischen Kolonien Deutsch-Ostafrika und Deutsch-Südwestafrika bereist, um dort Film aufzunehmen und Filme aus Deutschland der deutschen wie der afrikanischen Bevölkerung vorzuführen. Nach der erfolgreichen Vorführung seiner Filme vor führenden Mitgliedern der Kolonialgesellschaft im April 1905 in Berlin, tourte Müller bis 1907 durch Deutschland, um in zahlreichen lokalen Abteilungen der DKG seine Filme in den Dienst der Kolonialpropaganda zu stellen. Müller ergänzte sein Filmrepertoire durch eine zweite Reise in die Kolonien Togo, Kamerun und erneut Deutsch-Südwestafrika im Winter 1905.

Im Dezember 1906 erwarb die DKG Müllers Filme und engagierte nach seinem Ausscheiden die *Deutsche Bioscope G.m.b.H.* im Sommer 1907 als offiziellen Vorführer für ihre Kolonialfilmprogramme in den Abteilungen. Die wachsende Konkurrenz mit Wanderkinos und ortsfesten Lichtspielhäusern und das ungelöste Problem einer kontinuierlichen Versorgung mit Filmen aus den Kolonien, die unter der Leitung der DKG entstehen sollten, beendete bereits Ende 1908 die Filmpropagandapläne der DKG, die zunächst hoffnungsvoll und erfolgreich mit einer Kinema-

tographenkampagne den Film als Werbemittel in ihre Propagandatätigkeit integrierte.

2. Filmaufführung als Adressierung des Publikums

Studiert man die Filmaufführungen Carl Müllers genauer, so lassen sich verschiedene Aufführungskontexte erkennen, die jeweils ein unterschiedliches Publikum adressieren. Bei den Veranstaltungen in seiner Heimatstadt Altenburg bemühte sich Müller, möglichst viele Bürger mit seinen Vorführungen anzusprechen. Neben einem kolonialen Teil, in dem Müller ausführlich auf das Leben und die Maßnahmen einging, die nötig wären, um die Kolonien produktiv zu machen, gab es einen weiteren, unterhaltenden Filmteil im Programm. Durch Filme wie KRÖNUNG KÖNIG EDUARDS VON ENGLAND, FESTZUG IN INDIEN oder FAHRT EINES AUTOMOBILS AUF DEN MONT BLANC gingen Müllers Filmprogramm in Altenburg weit über eine reine kolonialpatriotische Veranstaltung hinaus. (*Altenburger Zeitung für Stadt und Land* 1905). Mit dem Programm konnte der Zuschauer zugleich durch die Welt reisen und an internationalen gesellschaftlichen Ereignissen teilhaben. Lichtbilderaufnahmen von ehemaligen Altenburger Bürgern, die in der Ostafrikanischen Kolonie lebten, hatten sowohl kolonialpatriotischen Charakter als auch eine lokale Bedeutung im Sinne einer Einladung an das Publikum, Neuigkeiten von ehemaligen Nachbarn zu erfahren. Ähnlich verhält es sich mit einer Kinder-Nachmittagveranstaltung, in der die Märchenserie *Ritter Blaubart* zu sehen war. In diesem Fall scheint es naheliegend, dass Müller versuchte ein Programm anzubieten, dass die ganze Familie an seine Veranstaltung bindet.

Der Programmablauf, den Müller für seine Vorführungen wählte, war zweifellos von der Attraktion der Aufnahmen aus den Kolonien geprägt, nicht weniger attraktiv scheint aber die Zusammenstellung des Programms gewesen zu sein, das nicht nur das Altenburger Publikum einlud, Müllers Reise im Film mitzuerleben, sondern auch einem qualitativ hochwertigen und ausgewogenen Filmprogramm beizuwohnen.

Diesem ‚Heimspiel‘ stehen die lokalen Veranstaltungen in den Abteilungen der DKG gegenüber, die in sehr viel stärkerem Maße kolonialpatriotischen Charakter trugen. Filmveranstaltungen anlässlich des Sächsisch-Thüringischen Gauverbandes der DKG im Juni 1905 oder des Niederrheinisch-Westfälischen Gauverbandes im September 1906 in Wuppertal standen ganz im Zeichen der kolonialen Idee. Die kolonialpatriotische Bedeutung von Müllers Filmaufführungen belegt die Teilnahme der königlichen Familie in Stuttgart im September 1905 oder hochrangiger Ver-

treter aus Politik und Gesellschaft anlässlich Müllers Filmpremieren nach seinen Filmreisen im April 1905 und im Juni 1906 im Berliner Kolonialmuseum. Inwiefern Müllers Vorführungen ebenso genutzt werden konnten, um ein großstädtisches Kulturangebot in einer Kleinstadt anzubieten, belegt eine Werbeanzeige der Abteilung Pirna im Dezember 1905. Mit dem Hinweis, dass Müllers Filmvorführungen bereits in Berlin, Hamburg und Elberfeld den größten Beifall gefunden und die Aufnahmen einen Kostenaufwand von 11000 Mark verursacht haben, bemühte sich die Abteilung Pirna offensichtlich, Müller Filmveranstaltung als ein einmaliges Ereignis in der Stadt anzupreisen, das dem Pirnaer Publikum die Gelegenheit geben sollte, einen Teil des Kulturangebots der Hauptstadt wahrzunehmen (Pirnaer Anzeiger 1905).

Die Aufführungsbeispiele, lokal und national, zeigen, dass Filme aus den Kolonien auf sehr unterschiedliche Art und Weise den Zuschauer ansprachen und Kolonialpatriotismus Hand in Hand entweder mit einem virtuellen Reiseversprechen wie in Altenburg oder einem kulturellen Ereignis wie im Beispiel aus Pirna einherging. Mit dem Ende von Filmvorführungen in der DKG auf Grund der wachsenden Konkurrenz mit ortsfesten Kinos und der ungelösten Frage einer kontinuierlichen Versorgung mit aktuellen Filmen aus den deutschen Kolonien, wurde das Kino zum bevorzugten Aufführungsort kolonialer Filmproduktionen.

3. Koloniale Filmästhetik

In der zeitgenössischen Filmpresse wurde wiederholt auf die geringe Anzahl deutscher Kolonialfilme in den Lichtspielhäusern hingewiesen, doch gab es bis zur Gründung der DEUKO keine Bestrebungen seitens der Regierung, die Kolonialfilmproduktion aktiv zu unterstützen.⁴ Auf Regierungsseite fürchtete man viel eher, dass eine allzu große Nähe zu einem Unterhaltungsmedium den kolonialpolitischen Bestrebungen schaden könnte.

Das Fehlen einer eigenen nationalen Kolonialfilmproduktion nahm im November 1909 die *Deutsche-Bioscop Gesellschaft m.b.H* zum Anlass, um auf einer ganzseitigen Anzeige im Fachblatt *Der Kinematograph* auf ihre neue

4 Eine offizielle Stellungnahme des Reichskolonialamts (RKA) zur Kolonialfilmproduktion findet sich nicht in den Akten des RKA im Bundesarchiv- Lichterfelde. Hinweise, die auf eine Zurückhaltung schließen lassen, finden sich jedoch in verschiedenen Schriftstücken in den Akten des RKAs.

Filmproduktion **LEBEN UND TREIBEN IN TANGA** (DEUTSCH-OST-AFRIKA) aufmerksam zu machen. (Der Kinematograph 1909).

Beilage zu No. 1292 der Fachzeitschrift Der „Artist“.

Der Kinematograph

Organ für die gesamte Projektionskunst.

No. 150. Düsseldorf, 10. November. 1909.

Ein deutscher Kolonialfilm

Leben und Treiben in Tanga (Deutsch-Ost-Afrika)

Diese interessante Aufnahme zeigt in durchweg hervorragender Photographie, unterstützt durch verschiedenfarbige, wirksame Virage unter anderem das Eingeborenen-Viertel mit den maleischen, eigenartigen Lehmhäusern, eine Strasse des Eingeborenen-Viertels mit dem lebhaften Hin und Her von Negern, Mohamedanern, Indiern etc., die Ankunft eines Zuges auf dem kleinen, aber sauberen Bahnhof, den interessanten Verkehr auf der Hauptstrasse mit Trolleys, Rikshas, Kinderwagen, vornehmen Europäern, schwarzen Gassenjungen etc. Ja, sogar die Musik kommt (die Schülerkapelle der deutschen Schule), freudig umringt von Gross und Klein, ganz wie in Deutschland, ein Kinderfest auf dem Bismarck-Platz mit dem schönen Bismarckdenkmal, Europäer am Kaffeetisch, belustigt von einem äusserst drolligen Schimpansen, eine Turnschule der deutschen Schule mit Reigenübungen, Bockspringen etc., Exerzitien der eingeborenen Schutztruppe der Askaris, welche an Strammheit und Schnelligkeit denen der deutschen Kameraden kaum etwas nachgeben. Länge 140 m. Codewort: Tanga.

❏

Bei dem vollen Fehlen deutscher Kolonial-

„Films ein Schlager für jedes Theater“

❏

Lieferbar ab 27. November. Lieferbar ab 27. November.

Deutsche Bioscop-Gesellschaft m. b. H.

Telegr.-Adr.: „Bioscop“ Berlin SW. 48, Friedrichstr. 236 Fernspr.: Amt VI, 3224.

Die sehr detaillierte Beschreibung des Films, die im folgenden genauer analysiert werden soll, wird von einem *eye-catcher* eröffnet, der den Theaterbesitzer darauf hinweist, dass es sich um einen „deutschen Kolonialfilm“ handelt, der, so am Ende der Filmbeschreibung, auf Grund des

Fehlens eines deutschen Kolonialfilms „ein Schlager für jedes Theater“ sei:⁵

Diese interessante Aufnahme zeigt in durchweg hervorragender Photographie, unterstützt durch verschiedenfarbige, wirksame Viragen unter anderem das Eingeborenen-Viertel mit den malerischen, eigenartigen Lehmhäusern, eine Strasse des Eingeborenen-Viertels mit dem lebhaften Hin und Her von Negeren, Mohamedanern (sic!), Indiern, etc., die Ankunft eines Zuges auf dem kleinen, aber sauberen Bahnhof, den interessanten Verkehr auf der Hauptstrasse mit Trolleys, Rikshas, Kinderwagen, vornehmen Europäern, schwarzen Gassenjungen etc. Ja, sogar die Musik kommt (die Schülerkapelle der deutschen Schule), freudig umringt von Gross und Klein, ganz wie in Deutschland, ein Kinderfest auf dem Bismarck-Platz mit dem schönen Bismarckdenkmal, Europäer am Kaffeetisch, belustigt von einem äusserst drolligen Schimpansen, eine Turnschule der deutschen Schule mit Reigenübungen, Bockspringen etc., Exerzitien der eingeborenen Schutztruppe der Askaris, welche an Strammheit und Schneidigkeit denen der deutschen Kameraden kaum etwas nachgeben (Der Kinematograph Nr. 150, 10.11.1909.)

LEBEN UND TREIBEN IN TANGA gilt als nicht überliefert. Die Filmbeschreibung zeigt aber, dass der Film in seinem Aufbau einem typischen Reisebild entspricht, das die geläufigste Filmform im frühen Kino war, um ferne Länder, Kontinente und deren Bewohner abzubilden (Peterson 1999). Der Film verweist auf zwei charakteristische ästhetische Eigenschaften des frühen Kinos, ohne deren genauere Kenntnis die Analyse des Films kaum Aufschluss über seinen Beitrag am kolonialen Diskurs, der im Folgenden unter den Aspekten des kolonialen, weißen Selbstverständnisses, der wirtschaftlichen Propaganda und der kulturmissionarischen Berufung diskutiert werden soll, geben kann.

Kennzeichnend für das Reisebild LEBEN UND TREIBEN IN TANGA ist das *Kino der Attraktionen* sowie die Ästhetik der *Ansicht* (Gunning 1990, 1997). Attraktionen wie Ansicht unterscheiden sich deutlich von einem Erzählkino, das sich erst in den Zehner Jahren zu etablieren beginnt oder einer Dokumentarfilmrhetorik, wie sich in den zwanziger Jahren durchsetzt. Der amerikanische Filmwissenschaftler Tom Gunning definiert das Kino der Attraktionen in der Frühzeit der Kinematographie als ein Kino des Zeigens, „its ability to *show* something“ (Gunning 1990: 57). Nicht Narrativität, sondern bewusste Zurschaustellung kennzeichnet die Attraktion. Sie verweist auf den Inszenierungscharakter der Aufnahme und die

5 Im Unterschied zu der heutigen Verleihpraxis im Kino wurden Filme in der Frühzeit der Kinematographie verkauft. Werbeanzeige richteten sich daher nicht an den Zuschauer, sondern an den Kinobesitzer, der mit dem Ankauf und den genauen Angaben über den Film das Filmprogramm seines Filmtheaters für die laufende Woche zusammenstellte.

Befriedigung der Schaulust des Zuschauers. Sei es in Form eines inszenierten Tricks oder der gefilmten Akrobatik, richtet sich das Kino der Attraktionen direkt an den Zuschauer und erregt dessen visuelle Neugier. Die Attraktion ist die Inszenierung eines einzigartigen Ereignisses, ob fiktional oder dokumentarisch, das durch sich selbst von Interesse ist (Gunning 1990: 57).

Kennzeichnend für das Attraktionskino ist z.B. der Blick in die Kamera, die bewusste Adressierung und Anerkennung eines zuschauenden Publikums wie es in gefilmten Gags oder Bühnentricks in der Frühzeit des Kinos besteht.⁶

Die Ästhetik der Ansicht ist Teil des Kinos der Attraktionen. Sie gilt als Urform des frühen nicht-fiktionalen Films, doch liegt ihr Reiz nicht in der bewussten Adressierung und damit auf der Seite des Produzenten bzw. Darstellers, sondern in der Eigenschaft der Kamera, als Forscher, Tourist oder Betrachter aufzutreten (Gunning 1997: 15). Gunning betont selbst, dass der Unterschied zwischen Arrangement und einfacher Wirklichkeitswiedergabe nur schwer festzustellen ist, die Ansicht kennzeichnet jedoch die Aufnahme eines Ereignisses in der Natur oder der Gesellschaft, das auch ohne die Teilnahme der Kamera stattgefunden hätte (Gunning 1997: 14). Das Repertoire von Ansichten umfasst z.B. Sportereignisse, Zeremonien aller Art oder Naturschauspiele wie Wasserfälle, Tieraufnahmen oder Vulkanausbrüche.

Die von Gunning bemerkte Schwierigkeit, die Grenze zwischen Attraktion und Ansicht klar zu trennen, findet im Produktionskontext des Films eine bemerkenswerte Ergänzung. Wie eine kurze Notiz in der *Usambara Post* belegt, wurden die Dreharbeiten zu *LEBEN UND TREIBEN IN TANGA* sehr sorgfältig und mit Unterstützung der Einwohner Tangas arrangiert und einstudiert. (*Usambara Post* 1909). Tanga als koloniale Inszenierung oder das Leben und Treiben, wie es sich tatsächlich dargestellt hat?

Unzweifelhaft ist die Funktion des Films, als Reisefilm den Zuschauer nach Tanga einzuladen und ihm die Möglichkeit zu geben, einen Querschnitt aus dem Leben in Tanga zu erleben, das wie zufällig aufgenommen erscheint. Dabei geht es im Film nur zum Teil um das Exotische der Kolonie, sondern vielmehr um einen Eindruck eines vergnüglichen, abwechslungsreichen kolonialen Lebens in der Kolonie Deutsch-Ostafrika. Das Leben in der Kolonie bedeutet nicht, Opfer zu bringen oder liebgewon-

6 Das Vermeiden des Blicks in die Kamera ist eine Voraussetzung für die Aufrechterhaltung des diegetischen Raums im klassischen Erzählkino wie z.B. im klassischen Hollywoodfilm.

nene Traditionen aufzugeben. Im Gegensatz zu dem kolonialen Leben, das gerade in kultureller Hinsicht von vielen Kolonialdeutschen als langweilig und öde empfunden wurde⁷, ist der Film eine Aneinanderreihung verschiedener ‚drolliger‘ und unterhaltender Momente, die jeden Tag zu einem Ereignis machen: Platzkonzert, ein Kinderfest und ein gut gedeckter Kaffeetisch erinnern nicht an neue, exotische Gewohnheiten, sondern an sehr typische, deutsche Sonntagsaktivitäten. Mit der Bemerkung, dass das Gezeigte „ganz wie in Deutschland“ sei, nimmt der Film ein wesentliches Merkmal der deutschen Kolonialideologie auf, die die Kolonialrhetorik in allen Medien dieser Zeit kennzeichnet: die Transformierung der afrikanischen Kolonien in ein Spiegelbild der deutschen Heimat (Fuhrmann 2008a).

Eine genaue Analyse der nichtfiktionalen Filme über die Kolonien sowie Rezensionen der Filme zeigt, dass Filme die Kolonien nicht als einen dem deutschen Zuschauer völlig fremden, exotischen Ort darstellten, sondern als die moderne Erweiterung der Metropole. Nicht von Unterschieden, sondern von den Gemeinsamkeiten zwischen Kolonien und der deutschen Heimat berichteten Kolonialfilme. (vgl. Fuhrmann 2008a)

Beispielhaft sind die zahlreichen Vergleiche in dem ersten Reiseführer über die Ostafrikanische Kolonie zu nennen: die Pugu Berge erinnern an Thüringen (Karstedt 1914: 227), die Region um Amani an ein tropisches Vogesenbild und Daressalaam an ein afrikanisches Potsdam (Karstedt 1914: 217). Das gefilmte gesellschaftliche Ereignis auf dem Bismarckplatz in *LEBEN UND TREIBEN IN TANGA* lässt keinen Zweifel aufkommen, dass, auch wenn der Schauplatz Afrika, das Leben deutsch ist.

Mit der Darstellung der Kolonien als Erweiterung des deutschen Bodens referierte der Film auf ein weiteres Merkmal der kolonialen Rhetorik, das der ‚aktiven‘ Kolonie. Der Film konzentriert sich in der Zusammenstellung der verschiedenen filmischen Szenen auf Bewegungsbilder. Der vermittelte Eindruck einer Kolonie in Bewegung entsprach dem Ziel der Kolonialpropaganda, ein neues, positives Kolonialbild zu entwerfen, das durch die Darstellung des wirtschaftlichen und sozialen ‚Funktionierens‘ der Kolonien anschaulich vor Augen geführt werden konnte. Aufnahmen von Zügen, Schiffen, dem Be- und Entladen von Gütern und kolonialen Produktionsprozessen finden sich immer wieder in den zeitgenössischen Filmbesprechungen von Carl Müllers Filmaufnahmen. Aufnahmen wie diese standen für den technischen Fortschritt und die koloniale Mobilität,

7 So beschreibt ein Journalist die Ankündigung eines Variete-Theaters im Juli 1905 als eine willkommene Abwechslung zu der „palmöden Tropentretmühle“. *Deutsch-Ostafrikanische Zeitung*, 08.07.1905.

die den unaufhaltsamen Fortschritt deutscher Kolonisationsarbeit für den Zuschauer ins Bild setzten. *LEBEN UND TREIBEN IN TANGA* nimmt die Idee der Mobilität in besonderer Weise auf, indem er sie um eine gesellschaftliche Seite erweitert. Das Hin und Her der kolonialen Bevölkerung, die Ankunft eines Zuges, Trolleys, Rikshas, Kinderwagen, herbeikommende Musikgruppe, Tieraufnahmen, Turn- und Exzerzierübungen zeigen anschaulich das pulsierende Leben in einer kolonialen Stadt, in der mit der Aufnahme eines Kinderwagens auch auf die Tatsache verwiesen wird, dass die Kolonie neues ‚deutsches‘ Leben hervorbringt und ein auf die Zukunft ausgerichtetes Projekt ist.

Ergänzen sich die zuvor genannten Lesarten des Films zu einem Bild, das Tanga bzw. Deutsch-Ostafrika als eine aktive Kolonie und Erweiterung des deutschen Reiches darstellen, soll im letzten Abschnitt auf ein Merkmal des Films hingewiesen werden, das die Ambivalenz des kolonialen Diskurses verdeutlicht.

Kolonialfilme, deren Sujets sich vollständig auf das Leben der kolonisierten Bevölkerung konzentrierten, gab es, wenn überhaupt, nur in sehr geringem Umfang. Die Rollenverteilung im Kolonialfilm war stets klar definiert -- es ging um den Kolonisten und seine geschaffene koloniale Lebenswelt, die der Zuschauer betrachten sollte. Liest man aufmerksam die Filmdarstellung, so erfüllt auch *LEBEN UND TREIBEN IN TANGA* diese Aufgabe. Der Film bewegt sich vom „Eingeborenen-Viertel“ zum deutschen Teil der Stadt und konzentriert sich im Folgenden ganz auf das Leben des Kolonisierenden. Mit dieser Gegenüberstellung erfüllt der Film einerseits die Genrekonventionen des Reisebildes, dessen Bilder stets zwischen Exotik und Vertrautheit, Verlangen und Abwehr pendeln müssen (vgl. Peterson 1997), zugleich verweist diese formale Spannung auf die Ambivalenz des kolonialen Stereotyps. Bhabha zufolge besteht ein wichtiges Merkmal des kolonialen Diskurses „in seiner Abhängigkeit vom Konzept der ‚Festgestelltheit‘ in der ideologischen Konstruktion des Andersseins“ (Bhabha 2000: 97). Die Festgestelltheit ist jedoch ein paradoxe Form der Repräsentation im kolonialen Diskurs, die „Starre und unwandelbare Ordnung“ bezeichnet, „zugleich aber auch Unordnung, Degeneriertheit und dämonische Wiederholung“ (Bhabha 2000: 97). Die Ambivalenz wird bereits in der Beschreibung der Architektur deutlich, indem die Lehmhäuser des Eingeborenen-Viertels sowohl als malerisch als auch als eigenartig beschrieben werden und das Viertel im Kontrast zu dem deutschen Teil der Stadt, der durch einen sauberen Bahnhof und einer Hauptstrasse, auf der vornehme Europäer anzutreffen sind, steht. Ähnlich verhält es sich in der Darstellung des Kolonisierten, in dem der Film den

Kolonisierten zugleich seine Gleichwertigkeit wie Ungleichwertigkeit betont. (vgl. Bhabha 2000: 104).

Die deutsche Kolonialideologie verstand Kolonisierung als eine kulturmissionarische Pflicht, in der die ‚Zivilisierung‘ und ‚Erziehung‘ des Kolonisierten im Vordergrund stand. Bilder aus dem Schul- und Ausbildungswesen, wie in *DIE FORTSCHRITTE DER ZIVILISATION IN DEUTSCH-OST-AFRIKA* oder *EINE KOLONIALSCHULE IN DER DEUTSCH-OSTAFRIKANISCHEN PROVINZ USAMBARA* (Pathé Frères/Germania Film 1912) schienen besonders geeignet zu sein, sich der Erfolge der deutschen Kulturmission zu versichern. In diesem Sinne können die militärischen Übungen der Askari am Ende von *LEBEN UND TREIBEN IN TANGA* als Ergebnis einer erfolgreichen Kulturmission verstanden werden. War zuvor der Kolonisierte durch sein „Hin und Her“ im Eingeborenenviertel oder als „Gassenjunge“, der sich deutlich von dem „vornehmen Europäer“ unterscheidet, charakterisiert, spricht die Darstellung der militärischen Übungen der Askari, die an „Strammheit und Schneidigkeit“ den deutschen Kameraden kaum nachstehen, für den Erfolg der deutschen Kolonisierung und die .

Wenn Bhabha betont, dass „Andersheit“ zugleich Begehren wie Belustigung darstellt (Bhabha 2000: 99), dann lassen sich die nahezu perfekten Übungen der Askari nicht nur als Möglichkeit der Belustigung für den deutschen Zuschauer verstehen, sondern auch als Form der kolonialen Mimikry (Bhabha 2000: 125ff.). Bhabha versteht darunter eine weitere Ambivalenz im kolonialen Diskurs, in dem die Aneignung von Repräsentationsformen des Kolonisierenden nicht die koloniale Ordnung bestätigt, sondern auch als Form des Widerstandes verstanden werden kann. Die Ähnlichkeit zwischen Askari und den deutschen Soldaten in der Ausübung militärischer Exerzitien wäre demnach nicht unbedingt ein Zeichen des Erfolges deutscher Kolonisierung; die Imitierung der Übung deutet auch auf die Möglichkeit hin, dass koloniale Herrschaft parodiert und unterwandert wird. Was würde geschehen, wenn der Kolonisierte nicht mehr unterscheidbar wäre?

„Kolonialistische Filme dem Kolonialismus zuzuordnen“, ist, so der Medienwissenschaftler Klaus Kreimeier, so überflüssig wie alle Tautologien (Kreimeier 1997: 47). Vielmehr sollte man fragen „wie der Film unter den Bedingungen der kolonialen Aggression Blicke und Blickrichtungen organisiert hat.“ (Kreimeier 1997: 47) Das Beispiel von *LEBEN UND TREIBEN IN TANGA* zeigt, dass er alles andere als ein primitiver Film ist. Durch die spezifische Ästhetik des frühen Kinos von Attraktion und Ansicht lassen sich Blick und Blickrichtungen im kolonialen Diskurs verorten. Als Inszenierung der Kolonie als erweiterter deutscher Lebensraum

voller Spektakel ist *LEBEN UND TREIBEN IN TANGA* ein typischer (deutscher) Kolonialfilm, der das Ende der kolonialen Herrschaft schon immer mit abgebildet hat.

4. Literaturverzeichnis

- Altenburger Zeitung für Stadt und Land, 21.03.1905.
- Artist, Der. Nr. 1002, 24.04.1904.
- Bechhaus-Gerst, Marianne; Sunna Gieseke (Hg.) (2007): *Koloniale und postkoloniale Konstruktionen von Afrika und Menschen afrikanischer Herkunft in der deutschen Alltagskultur*. Frankfurt/M..
- Bhabha, Homi K. (2000): Die Frage des Anderen. Stereotyp, Diskriminierung und der Diskurs des Kolonialismus. In: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen, 97-124.
- Bhabha, Homi K. (2000): Von Mimikry und Menschen. In: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen, 125-136.
- Ciarlo, David M. (2003): Rasse konsumieren. Von der exotischen zur kolonialen Imagination in der Bildreklame des Wilhelminischen Kaiserreiches. In: Kundrus, Birthe (Hg.): *Phantasiereiche. Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus*. Frankfurt a. Main, 135-179.
- Deutsch-Ostafrikanische Zeitung. 08.07.1905.
- Deutsche Kolonialgesellschaft, Bericht über die Sitzung des Ausschusses, 10. Mai 1898, S.6.
- Fuhrmann, Wolfgang (2008a): Kolonie und / oder Heimat? Ein Stück ungeschriebener Filmgeschichte. In: Barsch, Achim et al. (Hg.): *Literatur-Kunst-Medien Festschrift für Peter Seibert zum 60. Geburtstag*. München, 321-334.
- Fuhrmann, Wolfgang (2008b): Altenburg. Beginn der Kolonialkinematographie. In: van der Heyden, Ulrich/Zeller, Joachim (Hg.): *Kolonialismus vor Ort. Eine Spurensuche in Deutschland*. Erfurt: Sutton. Im Druck.
- Fuhrmann, Wolfgang (2003a): *Propaganda, Sciences, and Entertainment. German Colonial Cinematography in Africa: A case study in the history of early nonfiction cinema*. Ph.D. Diss. University of Utrecht.
- Fuhrmann, Wolfgang (2002a): Nashornjagd in Afrika. Die frühe Kolonialfilmindustrie. In: Van der Heyden, Ulrich/Zeller, Joachim (Hg.): *Kolonialmetropole Berlin. Eine Spurensuche*. Berlin, 184-187.
- Fuhrmann, Wolfgang (2002b): Locating Early Film Audiences: voluntary associations and colonial film. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 22, no. 3, 2002: 291-304.
- Fuhrmann, Wolfgang (1999): Lichtbilder und kinematographische Aufnahmen aus den deutschen Kolonien. In: *KINtop*, Nr. 8, 1999, 101-116.

- Gothsch, Manfred (1983). Die deutsche Völkerkunde und ihr Verhältnis zum Kolonialismus. Ein Beitrag zur kolonialideologischen und kolonialpraktischen Bedeutung der deutschen Völkerkunde in der Zeit von 1870 bis 1975 (1945). Baden-Baden.
- Gunning, Tom (1997): Before documentary: Early nonfiction films and the 'view' aesthetic. In: Hertogs, Daan/de Klerk, Nico (eds.), *Uncharted Territory. Essays on early nonfiction film*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, 9-24.
- Gunning, Tom (1990): The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde. In: Elsaesser, Thomas (ed.), *Space, Frame, Narrative*. London: BFI Publishing, 56-62.
- Honold, Alexander; Simons Oliver (Hg.) (2002): *Kolonialismus als Kultur*. Tübingen/Basel.
- Jäger, Jens (2006): Bilder aus Afrika vor 1918. Zur visuellen Konstruktion Afrikas im europäischen Kolonialismus. In: G. Paul (Hg.), *Visual History. Ein Studienbuch*. Göttingen, 134-148.
- Karstedt, Oskar (1914): *Deutsch-Ostafrika und seine Nachbargebiete. Ein Handbuch für Reisende*. Berlin.
- Kinematograph, Der. Nr. 150, 10.11.1909.
- Kinematograph, Der. Nr. 28, 10.07.1907.
- Kreimeier, Klaus (1997): Mechanische Waffen und Haudegen überall. Expeditionsfilme: das bewaffnete Auge des Ethnografen. In: Jörg Schöning (Hg.) *Triviale Tropen: Exotische Reise- und Abenteuerfilme aus Deutschland 1919-1939*. München, 47- 61.
- Melcher, Gustav (1909): Von der lebenden Photographie und dem Kino-Drama. In: *Der Kinematograph*, Nr. 112, 17.02.1909.
- Müller, Corinna (1994): *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklung 1907-1911*. Stuttgart/Weimar.
- Noske, Gustav (1914): *Kolonialpolitik und Sozialdemokratie*, Stuttgart.
- Peterson, Jennifer L. (1999): *World pictures: Travelogue films and the lure of the exotic 1890-1920*. Ph.D. Diss. University of Chicago.
- Peterson, Jennifer (1997): 'Truth is stranger than fiction': travelogues from the 1910s in the Nederlands Filmmuseum. In Hertogs, D./Nico de Klerk (eds.), *Uncharted Territory. Essays on early nonfiction film*. Amsterdam, 75-90.
- Pirnaer Anzeiger, 12.12.1905
- Shoat, Ella and Robert Stam (2005): *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. London, New York.
- Speitkamp, Winfried (2005): *Deutsche Kolonialgeschichte*. Ditzingen.
- Usambara Post, 04.09.1909